

Г Л А С

CDXXVII

ОДЕЉЕЊЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

КЊИГА 30

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

GLAS

CDXXVII

CLASSE DE LANGUE ET DE LITTERATURE

№ 30

Reçu à la III^e séance de la Classe de langue et de littérature
le 21 mars 2017

Rédacteur

SLOBODAN GRUBAČIĆ
Membre correspondant de l'Académie

BELGRADE
2017

Г Л А С

CDXXVII

ОДЕЉЕЊЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

КЊИГА 30

Припремљено на III скупу Одељења језика и књижевности
од 21. марта 2017.

У р е д н и к
дописни члан
СЛОБОДАН ГРУБАЧИЋ

БЕОГРАД
2017

Издаје
Српска академија наука и уметности
Београд, Кнез Михаилова 35

Коректор
Снежана Крсћић-Букарица

Технички уредник
Мира Зебић

Тираж
300

Штампа
ПЛАНЕТА ПРИНТ, Београд

САДРЖАЈ

Милосав Тешић, <i>Некропола у Дићима селу</i>	1
Предраг Палавестра , <i>Гроб у Ирижу</i>	3
Predrag Palavestra , <i>The Grave in Irig</i>	16
Владета Јеротић, <i>Архетипови</i>	17
Vladeta Jerotić, <i>Archetypes</i>	22
Предраг Палавестра , <i>Гола факта</i>	23
Злата Бојовић, <i>Дубровник у српској књижевности</i>	29
Милован Данојлић, <i>Једна од улица мога живота</i>	37
Роберт Ходел, <i>О канонизацији књижевности у оквиру језичке глобализације</i>	41
Иван А. Чарота, <i>Белоруско-српски односи као научни проблем</i>	55
Пер Јакобсен, „Нилс Лине“ Јенса Пејтера Јакобсена као интертекст „Филипа Лајиновића“ Мирослава Крлеже	69
Per Jacobsen, <i>Jens Peter Jacobsen's "Niels Lyhne" as an Intertext for Miroslav Krleža's "Filip Latinovicz"</i>	78
Радомир В. Ивановић, <i>Дојринос Исидоре Секулић развоју савремене њеџошологије</i>	79
Radomir V. Ivanović, <i>Isidora Sekulić's Contribution to the Development of Contemporary Njegosism</i>	102

Јован Делић, <i>Од епиграфа, преко сонета, до „Рајних другова“, од прве до друге „Европске ноћи“</i>	101
Jovan M. Delić, <i>From Epitaphs, through Sonnets, to "War Friends", from First to Second "European Night"</i>	106
Снежана Милинковић, <i>Још постоје о „комичном“ епу Ђован Паола Лиомпарђа / Zuan Polo Liompardi / Libero del rado stizuxo</i>	107
Snežana Milinković, <i>Alcune chiose sul poeta „buffonesco“ Libero del Rado Stizuxo di Zuan Polo Liompardi</i>	118
Јелисавета Милојевић, <i>Шекспир као неизбежност</i>	121
Зоран Пауновић, <i>Шекспир и Лаза Костић</i>	135

СНЕЖАНА МИЛИНКОВИЋ

ЈОШ ПОНЕШТО О „КОМИЧНОМ“ ЕПУ ЂОВАН ПАОЛА
ЛИОМПАРДИЈА / ZUAN POLO LIOMPARDI / *LIBERO DEL
RADO STIZUXO*

А п с т р а к т. – Полазећи од претходних, не тако бројних критичких осврта, ауторка у раду покушава да одреди, захваљујући анализи самога текста аутора Ђован Паола Лиомпардија / Zuan Polo Liompardi / и његових речи у канонском обраћању публици, положај и значење „комичног“ епа *Libero del Rado Stizuxo* у систему књижевности прве половине 16. столећа који измиче потоњим националним одређењима.

Кључне речи: Ђован Паоло Лиомпарди, Zuan Polo Liompardi, *Libero del Rado Stizuxo*, витешки еп, плурилингвизам

Ако је судити по последњим радовима објављеним пре нешто мало више од десетак година¹, књижевно-историјски „случај“ означен именом венецијанског лакрдијаша, *buffone*, Zuan Polo Liompardi, Giovan Paolo Liompardi, и насловом његове „комичне“ књиге, *Libero del Rado Stizuxo* (с наставком *Libero de le vendete che fese i fioli de Rado Stizoxo*) штампане 1533. године у Венецији, поново је, након краћег затишја, као и толико пута до сада завредео пажњу у, истини за вољу, невеликом броју критичких прилога због свог изазовног и, чини се, још увек важећим национално-рисорђименталним параметрима нерешивог

¹ Мислимо на студије С. Стипчевић 2000: 188–202, 2004: 29–48 где ауторка, позивајући се на претходну критику, као и неке историјске изворе, указује на могуће везе између аутора и босанске лозе Павловића, поглавито Радослава Павловића којему би лик Рада био и посвећен.

питања „припадања“ одређеном систему језика и систему књижевности који се чврсто држе својих деветнаестовековних поставки.

Нема сумње да овај венецијански професионални комичар који се на почетку дела представља као Иван Паулавикјо/Ivan Paulavichio, родом из Дубровника/Ragusi, који у језичку мешавину венецијанског, падованског и фирентинско-тосканског убацује словенске, то јест српско-хрватске лексичке и морфолошке облике и који, поврх свега, свој витешки еп гради око јунака именом Радо/Радослав с источних јадранских обала, представља више него изазован потицај различитим методама које претендују на статус научног да „ухвате“, дефинишу и под доминантне интерпретативне категорије подведу и аутора и текст који им својим сложеностију некако измичу. Али, исто тако нема сумње да је та, поглавито двадесетовековна химера апсолутно објективног које се досеже у дијалогу и/или превазилажењу претходних критичко-научних поставки била често и разлогом или, пак, узроком суштинских огрешења о само дело, ако не чак и његовог потпуног пренебрегавања.

Управо двојица проучавалаца из XIX века која су у свом позитивистичком професионалном поштењу публици ставила до знања да текст дела нису или да су га делимично прочитала, посредно и непосредно одређују главни ток потоњих студија посвећених нашем аутору и делу. Тако, с једне стране, Г. Мелци, својим одсечним и концизним судом, у складу с још увек важећом класичном реторичком, у основи аристотеловском поставком о јединству дела, по којем је „немогуће утврдити тачан предмет епа који се састоји из неповезаних радњи Рада Плаховитог“, изреченим у *Библиографији италијанских витешких романа и епова* (Melzi 1838: 296), непосредно осудио дело Лиомпардија на потпуну скрајнутост у систему којим доминира канонска примерност Ариоста, Бојарда, те донекле и Пулчија, а посредно осујетио чак и најављене храбре покушаје једног Росија који наговештава да ће се, у свом раду посвећеном „споредној“ венецијанској продукцији XVI века, позабавити Радом², што, очигледно обесхрабрен, не спроводи у дело. Чак и када се деведесетих година XX века, коначно превазилазећи Крочеове, али и резерве стилистичке критике према „серијској“ књижевности, истраживачи посвете и „мањим“ ауторима и делима витешко-епског жанра у покушају успостављања некаквог система којим би се додатно осветлила и неприкосновена ремек-дела, али и остало пребогато, готово анонимно стваралаштво на којему су изникла (уп.

² Помињући, у предговору издања „комичне поеме“ *Novelle dell'altro mondo*, мања дела Лиомпардија, најављује да ће се у посебном раду бавити „његовим највећим делом“, то јест епом о Раду; Rossi 1929: 20–22.

Villoresi 2005), за и у том контексту другачији текст Лиомпардија није било места. Са друге, пак, својим идејама насталим управо читањем Мелцијеве библиографске забелешке, А. Веселовски, у једном од оних краћих прилога који би могли бити доживљени као један од каменчића у испрцавању идеалне историјске поетике (Веселовски 1879: 65–111), полазећи од наслова и личног имена у њему садржаног и сличности с протагонистом неколиких стихова бугарштице забележених у Хекторовићевим *Рибањима*, испрцава план могућих истраживања о можда некада живом, али потпуно заборављеном епском циклусу посвећеном Радославу. Својим идејама привлачи пажњу, најпре, Н. Банашевића који наког дужег рада одустаје од такође најављеног, али неоствареног подухвата³, као и потоњих, некадашњих југословенских истраживача који ће се, донекле изневеравајући замисао А. Веселовског, усредсређивати на појединачне елементе изнетог и махом се бавити трагањем за непобитним доказом „словенства“ самог Лиомпардија. Као што ни евентуално српско или хрватско порекло аутора не представља први корак у реконструкцији епског циклуса, тако ни неки потоњи, помирљиви ставови који признају „италијанство“ аутора, али и истичу његово добро познавање „хрватског човека“ (Zorić 1999: 60), не додају ништа ни разумевању, ни дефиницији самога текста и остају затворени у кругу преиспитивања критичког дискурса који је увелико затомио, ако не чак и извитоперио глас самог аутора⁴. Чак и онај (привидно) најнаучнији језичко-лингвистички приступ у чијем се средишту налази име М. Кортељаца нуди само илузију истине текста: ако се, захваљујући језичким карактеристикама, може унутар венецијанске књижевности XVI века установити оделита скупина дела, „скромна бројем“, названа *letteratura schiavonesca*, коју чине „пучке песме и поеме с одјецима у позоришту“, настале с очигледним циљем „да се, у комичне сврхе, имитује венецијански говор Словена, *Schiavoni*“ (Cortelazzo 1972: 125–160), еп Лиомпардија постаје само нека врста ризнице за којом се може посећи како би се набројале и документовале све форме овог, из наше перспективе, „искривљеног“ језика, а да нисмо опет сазнали како ти

³ Забелешкама Н. Банашевића служила се С. Стипчевић у својим радовима које смо већ навели, те на њих упућујемо за реконструкцију његових истраживачких смерница које су свакако у складу с оним већ примењеним у незаобилазном делу *Циклус Марка Краљевића и одјаци француско-италијанске вишешке књижевности* (1935) где је рад посвећен Раду и најављен.

⁴ Уистину, у наведеном раду, који наводимо у његовој италијанској верзији, М. Зорић, како је и био његов обичај, нуди најисцрпнији и најтачнији преглед критике посвећене делу Лиомпардија.

„накалемљени“ облици, ако то и јесу, функционишу у тексту и каква су њихова значења у специфичној плурилингвистичкој полифонији коју нам је понудио Лиомпарди.

Нема сумње да што гледе језика, што на нивоу мотива (магичне опанке које Рада чине невидљивим, на пример), жанровско-метричких форми убачених у основни текст (ламент/тужбалица Маргерите, Радове жене)⁵ или, пак, наративних микро-целина (борба с вуковима/вукодлацима у Пиринејима), Лиомпардијево дело нуди повода за занимљива фолклористичко-антрополошка, као и тематолошко-историјска истраживања. Ипак, како би такве будуће радње биле утемељене на правим основама и клониле се заводљивих, али произвољних паралелизама, ваљало би најпре утврдити природу самога текста на који се позивају, то јест разлучити у којој мери сам аутор покушава да је одреди и којему то систему књижевном и културном жели да је уприличи. У томе нам највише помажу управо његов глас и речи које нам је, чини се сврховито, и изнео на почетку властитог дела, а које би након свега коначно ваљало и чути.

Сва четири преостала примерка, колико нам је знано⁶, Лиомпардијеве књиге, где се заједно читају и *Libero de Rado Stizuxo*, штампан, већ смо рекли, 1533. године у Венецији, како експлицитно стоји на последњем листу, након завршне октаве у којој поново чујемо глас аутора (*Stampata in Venetia per maistro Bernardino de Vitali Venetian. M. D. xxxiiij*), као и наставак првог дела, *Libero de le vendete che fese i fioli de Rado Stizoxo*, највероватније објављен 1535⁷, на почетку доносе два полуканонска, рецимо то одмах, обраћања публици: најпре *Prologo a chi le dedicato* (Пролог коме је дело посвећено), а потом и првих осам

⁵ Како је приметила С. Стипчевић (2004: 39), метричком формом и тематским устројством подсећа на бугарштицу „Мајка Маргерита“ коју је записао Ђурађ Бараковић и која је штампана у *Вили Словинској* (Венеција 1613).

⁶ Један примерак се чува у Библиотеци „Marciana“ у Венецији, други у Парми, трећи у „Bibliotheca Heberiana“ у British Muesum-у, а четврти је ауторка прилога пронашла у једној од библиотека Универзитета у Риму „La Sapienza“, Biblioteca Alessandrina. У припремању критичког издања упоређене су три од постојеће четири копије увезане књиге и међу њима нису уочена већа одступања (незнатна, занемарљиве интервенције, пар пута у рими, вероватно у току самог процеса штампе).

⁷ У најдокументованијем прилогу посвећеном животу и делу Ђован Паола Лиомпардија, П. Анчилото (Ancillotto 1986: 111) на основу датума издавања дозволе за штампу, 29. новембра 1535. године, закључује да је дело највероватније те исте године и угледало светло дана. Додајмо само да се другим делом овом приликом нећемо бавити јер и за њега важе основне поставке изнете на почетку првог, али би захтевао, и то не само због своје дужине (12 певања с око 950 октава), посебан, исцрпан рад који је у припреми.

октава 1. певања, *Canto primo*. Својом структуром, садржајем, тоном, а и иконографским, експликативним пратећим чиниоцем којим су употпуњена већ су посве довољна да се и аутор и дело сместе у одређени интерпретативни контекст.

Наиме, на левом листу прве стране, одмах након наслова и стихованог објављивања дозволе штампања и шаловитог упозорења да се дело не сме „пиратски“ прештамповати, а пре самог „Пролога“ на десном листу, стоји отиснута литографија на којој је приказан лавором овенчани песник с виолом у руци, без публике. Овај иконографски детаљ постаје занимљив уколико имамо на уму да је иста слика песника употребљена за Зопиново (Zoppino) издање витешког епа *Морѓаније* тада већ полукласичног Л. Пулчија, а данас канонског дела италијанске витешке традиције, а да је, пак, и за то издање преузета из оног *Сабраних дела* итекако класичног Овидија из 1520 (Degl’Innocenti 2011: 141–156). Аутор, чији ћемо глас нетом чути, одмах се својим читаоцима представља као *йесник*, учен и овенчан славом, а не као неки анонимни певач с трга, *canterino*, којему ваља бити захвалан за најпре усмено преношење разноврсних каролиншких садржаја, али чија је умешност сведена на сврховито понављање устаљених формула, а успех се крије у подилажењу очекивањима једнако анонимне, неуке публике (в. Sabani 1988). Јесте да су, како сведочи Марин Санудо у својим драгоценим дневницима, *Diari*, и како је реконструисала П. Анчилото у свом раду, Венецијанци могли да виде песника уживо баш онако како је и представљен на слици, а и да га чују како декламује делове свог дела, одушевљени досетљивошћу већ познатог званичног венецијанског лакрдијаша⁸. Али, тачно је и да се тих година није осећала нека већа разлика између за нас, данас, признатих аутора, какви су били Кереа (Cherea) или Руцанте (Ruzante) и комичара попут нашег Лиомпардија и Чимадора, његовог пријатеља и сарадника (Padoan 1982: 96). Да ће се управо том, у оно доба још увек порозном границом између „узвишеног“ и „ниског“, „ученог“ и његове пародије, у општој театрализацији не само културног, већ и јавног живота уопште (Burkhardt 1997), Лиомпарди и поигравати потврђује и оних шест октава „Пролога“ којима свом господару посвећује дело „che xe d’un gran valor“ (које је велике вредности), а бави се „del Rado stizuxo e como sa partio / del Schiavonia, el gran fatti che ‘l fatto“, I, 6–7 („Радом плаховитим и како је кренуо / из Скјавоније, и великим делима која је

⁸ О званичним, рекли бисмо „државним задужењима“ Лиомпардија пригодном разних прослава, али и о признањима савременика, попут П. Аретина, уп. Lancillotto 1986: 90–120.

остварио“). Премда је у доба када објављује дело већ била установљена парадигма уводног обраћања у дужем делу у октавама, почевши од А. Полицијана и његових недовршених строфа у част Ђулијана Медиџија (*Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*), да би јој коначну форму подарио Л. Ариосто, најпре издањем из 1516, а потом и дефинитивним, трећим из 1532. године, *Бесној Орланда*, чији су обавезни чиниоци били дефинисање предмета дела, инвокација и посвета⁹, Лиомпарди прави неку врсту свесног отклана јер у један од сталних елемената, посвету неком добротиниоцу, господару, и, дакле, у форму непосредног обраћања убацује и оне остале како би додатно истакао оно што за њега и јесте главна тема дела: сам аутор/песник и његов језик. Тако већ у наредној, другој октави, наводно тражећи опрост, истиче да „делце“ („operetta“) „fatto nol fusse con buona loquella“, II, 2 (није написано добрим језиком), премда ће, ако га буде прочитао, „grando piacer certo vui avareti“, II, 8 (већма ћете у њему уживати). Указујући да је дело намењено читању, што потврђује само пар октава потом (V, 1: „Ma quelli che lezaro questa romanza“ / Али они што ће читати ову причу), не само да се пародијски поиграва с још једним канонским обележјем жанра витешког епа који је, од Бојарда и Ариоста, а трагом примерног Вергилија, одређен транспозицијом усменог перформанса, дакле *певањем* и *слушањем*¹⁰, већ и само писмо/језик, као и књигу за читање ставља у антитетичан, свакако провокативан однос с у оном тренутку већ устоличеним језичким, књижевним, а и културним моделом означеним именом П. Бемба, његовог суграђанина. Јер, како је свима јасно од првих редака, а како и сам каже, основа језика јесте „fiorentin toscan“ (фирентински тоскански), али „con lingua paduanischa mesciata“ (с падованским језиком измешан) и у потпуности се коси с општеважећим начелом признате књижевности писане језиком Ф. Петрарке за лирику/стихове и Ђ. Бокача за прозу, још од Бембовог трактата о језику књижевности *Prose della volgar lingua* из 1525. године и коначне потврде изнетих теза издањем петраркистичких стихова из 1530. (*Rime*) и поновне штампе ревидираног текста

⁹ Како објашњава Е. Биђи у свом коментару *Бесној Орланда* (2012: 91), у ту класичну и хуманистичку линију ваља укључити и дело *Мамбријано* (*Mambriano*) једнако везано за ферарски контекст где се у инвокацију Муза од шест октава убацује и посвета „Господару“, као и указивање на тему епа.

¹⁰ Ариосто ће, у коначној верзији, прва два стиха, по Вергилијевом моделу из *Енеиде* („arma virumque cano...“), устројити „Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto“ (О госпама, витезовима, оружју, љубавима, / племенитостима, смелим подухватима ја певам), док ће Иполита д'Есте, којему посвећује дело, молити да „послуша“ („se voi mi date orecchio“) његове стихове.

трактата *Азоланци* (*Asolani*) из исте године.¹¹ А тај вишејезични избор није само и искључиво диктиран потребом за досезањем плуристилистичке димензије дела која је, у устоличеном петраркистичком моделу надомештана начелом *variatio*, већ и да, трагом искустава жанра комедије и њеног поигравања језичким моделима у трагању за веродостојношћу¹², у витешку књижевност која је била доживљавана као чиста *factio* унесе ноту „реалног“ и стварног: ако нас ликови Карла Великог, Орланда, Риналда и осталих паладина каролиншке традиције преносе у свет имагинарног, језик којим се о њима говори јесте језик венецијанске свакодневице прве половине XVI века. Тако оно што у књижевном систему функционише као језички експресионизам у свом плурилингвистичком облику, у рецепцији и у односу са стварношћу постаје крајњи и, додајмо, једини могући „реализам“. Стога се и оно право значење, а и прави садржај дела крију у његовом језичком руху, будући да је сама прича, трагом свеколике епске традиције што *канџара*, што оне „високе“, званичне¹³, већ у својим главним цртама позната и, свакако, преведена са француског („tanto che questo storia ho stramudado /

¹¹ Рецимо само да почетком XVI века, а трагом хуманистичких расправа о латинском наслеђу и језику, сазрева, у непрестаном, на моменте врло жучном дијалогу језичко-књижевна реформа П. Бемба далекосежних последица која је, у борби између „универзалних“ модела (покушаји грађења некаквог „италског“ језика једног Кастиљонеа и Ђ. Ђ. Трисина) и регионалних, али оновремених теза (Макјавелијева, на пример, теза о фирентинском језику у свом процесу развоја као језику књижевности и културе), однела дефинитивну победу, и због своје реалтивне једноставности („сведени“ Петраркин језик *Канџонијера* са својим средње-високим регистром, као и латински модел Бокачове реченице из *Декамерона*), а и због неоплатоничарске филозофије на коју се ослањала. Победа која је потврђена управо правим петраркистичким стиховима из збирке објављене 1530, а и правом бокачовском реченицом (али и опет петраркистичким уметнутим стиховима јер је, као и у случају *Декамерона*, реч о прозиметруму, мешавини прозе и поезије) трактата *Азоланци* неразлучиво везане за проблем љубави и љубавну тематику ишчитане у неоплатоничарском кључу.

¹² О феномену плурилингвизма и плурилистизма у комедијама, као и захтевима веродостојног представљања, уп. Folena 1991: 119–146.

¹³ Поред разних старофранцуских „песама“ сачуваних и у писаним документима (или, чији се садржај може реконструисати на основу прерада), два основна писана извора за каролиншки циклус и његову основну причу која се тиче похода на Шпанију и погибије паладина и Орланда, јесу хроника *Historia Karoli Magni et Rotholandi* и *Chanson de Roland*. Хроника је, иначе, јако дуго била приписивана бискупу Турпину којег је, по предању, Карло Велики повео са собом у поход, те су се, у складу с поетиком позивања на ауторитете, разна дела у изношењу својих садржаја скривала иза његовог имена (уп. Villoresi 2005: 11–37). Али, још у Пулчија, па све до Ариоста, та позивања постају иронично и комично конотирана, а додајмо само да Лиомпарди прави и додатни пародијско-комични обрт јер ће Радова жена, Маргарита, бити Турпинова кћи.

che per francixo scritta si gai era” / ову сам причу уприличио / а на француском је била написана, III, 3–4), а да је сврха целог подухвата „... mostrar dottrina / a questi Poeti che in filosofrognia / studia ogni zurno e non sa guarir rognia” (IV, 7–8), то јест, показивање праве учености („dottrina“) оним песницима што се непрестано баве наводним „филозофирањем“, а не знају да реше најбаналније проблеме. Само што је тај Иван Паулавикјо на језику „Скјавона“ или на „талијанском“ Зане Поло, како ће нам се аутор последњим стиховима шесте и последње октаве „Пролога“ и представити најављујући почетак првог певања („ivan paulavichio e so dottrina / in schiavonischo cusì xe chiamato in talian zane polo nominado“), у риму ставио измишљену сложену реч „filosofrognia“ којој се захваљујући пракси комичног театра смејемо јер је погрешна и ништа не значи, али и која указује на бесмислену „љубав“ према нечему што је досадно и никако не пролази, каква је управо „шуга“, премда је, истовремено, и крајње „реално“ попут похоте, што су све значења речи „rognia“, и у оном књижевном фирентинском из Петраркиног и Бокачовог доба, а и венецијанско-падованском.¹⁴ У том непрестаном и неминовно духовитом сучељавању идеолошких поставки „високе“ културе и стварности коју она жели да преобличи или потисне, језик дефинитивно бива средиштем и ареном судара нормe и њене прескриптивне искључивости и на норму несводиве животне разноврсности, како, готово узгред, показује поигравање речима у рими и њиховим графичким изгледом: употреба чисте, прописане фирентинске форме заменице за женски род трећег лица, с удвојеним консонантом у рими „ella” („se non pìaxi ella”, II, 4), наместо у уведеном језичком мноштву очекиваног венецијанског облика без удвојеног консонанта („ela”), неминовно диктира хиперкорекције осталих речи у рими, „loquella” / „loquela”, „candella” / „candela”. Овај на први поглед банални, али и посве конкретни проблем који је доминација фирентинског модела носила собом – изворни говорник паданске области није могао да осети када ваља, а када не означити удвојени консонант у некој речи – из своје „неправилне“ перспективе иронично подрива и званични модел и упињања да се он досегне, али и већ увелико дијалектално одбијање да му се потчини.

Ако је, дакле, само дело од почетка постављено као дело аутора који с посве периферних, маргинализованих позиција система књи-

¹⁴ Уп. речник „Трекани“ у којем се наводе и Дантеови стихови („Paj”, XVII, 129) где реч означава порок, док Девото (Devoto) у свом речнику наводи да је Андреа Калмо (Andrea Calmo, 1510/11 – 1571), венецијански комедиограф, употребљавао израз баш у значењу похоте (он каже „smania sessuale”). Примере употребе речи проналазимо и у „Vocabolario del pavano (XIV–XVII secolo)” Ивана Пакањеле (Ivano Pascagnella).

жевности преиспитује суштину, устројство, а и смисао центра и његовог наличја које врло добро познаје, нимало не чуди што ће се, у неминовном подвајању у тренутку у ком мора да закорачи у наративни свет, у првих шест октава првог певања представити с маском приповедача која емблематично дочарава и ту поизицију и, што је још важније, такав потенцијално субверзивни језик. Гласом који својим тоном и ритмом призива у свест певача с трга, али од којег се одмах удаљава за свет *канџара* страним зазивањем Аполона,¹⁵ и тај приповедач инсистира на свом статусу „Песника“, пародично цитирајући тада већ свима познати и за разне стихотворце обавезујући први стих уводног сонета Петраркиног *Канџонијера* („Vui tutti che scholtese...“, II, 1). Ипак, себе ће дефинисати речју „*frasche*“ („con frasche sam fattol Poetta“, I, 4), такође интертекстуалне функције и значења: у смислу „залудног посла“, „губљења времена бављењем будалаштинама“ реч је употребљена у канонском тексту *Декамерона* Ђ. Бокача (уп. TLIO), у једном од по значење дела кључних делова, у ауторовој одбрани од наводних напада у уводу у IV дан, а у оптужби да би му било боље да мисли како ће зарадити за хлеб наместо да се бави залудним послом. Али, за разлику од Бокача који брани статус књижевности уопште, оне која није дидактичка и аутоматски подређена некој сврси која је надилази и поништава, овај „Песник“ посредно брани, али и истиче свој маргинализован положај унутар саме те књижевности која више никоме не мора да се правда, већ и сама ствара своје „изгнанике“. Ипак, једнако као и Бокачо, управо подвлачећи свој „изгнанички“ положај истиче и своје право да у њему и постоји и претвара га у пародијски екстрем: не само да је „фирентинског говора“ јер је – више не чуди – у Фиренци био како би залечио „шугу/похоту“ („perché del fiorentin xe mio parlanza / che la san stado per medigar rugnia“, I, 2, 5–6), већ је и студирао у Падови, још једном сталном месту, и у конкретном и у метафоричком смислу, песничке параболе, те неминовно меша та два говора. А да „изгнанички“ статус буде још драстичнији, наводи да је рођен у Дубровнику где је живео до своје 34. такође канонске године, јер је по свеколикој традицији означавала тренутак преласка у зрело доба. Јесте да тај већ увелико „зрели“ Дубровчанин фирентинског говора с падованским примесама заборавља да помене „свој“ језик у представљању плурилингвистичког карактера властитог дела, „Varda come schiaun san

¹⁵ Поред уобичајеног зазивања светаца или Богородице, и *канџари* могу бити обележени „поетиком уживања“, односно експлицитним указивањем на забавни карактер певања, или, пак, поседовати „пролећне“ или „астролошке“ уводне стихове (*Орландо*, на пример). Уп. Sabani 1988: 33–36.

smenticato“, I, 5, 1 (Види како сам заборавио „скјавонски“), и јесте да га разуме као и Немац („tanto ga intendo quanto fa tudischo“, I, 5, 8), али још једном „ученом“, а истовремено и комичном алузијом на стих посвете Ариостовог *Бесноџ Орланда* („vel priego vostre richie sia tirate“, I, 4, 5; „vi farò udir, se voi mi date orecchio“, *Orlando Furioso*, I, 3, 6), где Ариостов израз „dare orecchio“, у значењу послушати, постаје и локално обојен променом глагола, „tirare orecchio“, и поспрдно конотиран (значи и „извући неке уши“), указује да управо захваљујући постојању у којем нема јасно исцртаних граница, ни језичких ни иних, али са свешћу шта покушај њиховог наметања значи он и може да се поиграва формама језика којег заправо не зна: и у наведеним примерима, а како је документовао М. Кортелацо, аутор/приповедач користи облик перфекта српско-хрватске основе („san stado“ / „сам био“, а у односу на званични фирентински облик „sono stato“, и венецијански „son stado“), или, пак, тенденцију српско-хрватског да „о“ или „е“ претвара у „у“ (Cortelazzo 1972: 132–133), као у наведеној речи „rugna“ / „rognа“. То је у стању да учини не због тога што му је „скјавонеско“ матерњи, а још мање стога што жели да и тај језик и његове говорнике исмеје, већ што му властити плурилингвистички сензибилитет, изникао на истој таквој стварности у којој уистину коегзистирају различити говори, омогућава да их све и примети и тиме посведочи о њиховом постојању, као и да их, пребацујући се у систем књижевности, искористи као средства за разбијање једнојезичја које је врло често и знаком једноумља. Јесте да је у доба настанка и објављивања дела у обиљу *канџара* увек инокосних у односу на владајућу идеологију већ била завладала мода „егзотичних“ јунака, махом муслиманске вере, које је требало из политичких разлога, поглавито Републике Венеције, представити не више као непријатеље по дефиницији, већ потенцијалне савезнике, како сведоче разни *Altobello*, *Reina Ancroia* итд. (уп. Perrotta 2007: 127–144), али је у овом случају и одабир јунака Рада диктиран искључиво језичко-стилским, књижевним разлозима. Тај Радо Плаховити, *stizzoso* / *stizuxo*, није само *a priori* „други“ и „другачији“ којег једнако акритички ваља прихватити, већ у судару/сукобу с протагонистима витешке традиције, већ претвореним у карикатуралне маске, постаје „другачији“ у светлу контекста у који је смештен: ако се стихови посвећени Риналду, „e con cavallo curre per campagna / quando ga perde e quando ga guadagnia“, I, 12, 7–8 (и на коњу јури пољима / каткад га губи, каткад га ухвати) могу разумети само ако имамо на уму иронијну и за славну традицију овог лика у *канџарима* онеобичавајућу слику из *Бесноџ Орланда* Л. Ариоста (I, 11–12) где паладин под пуном

опремом јури за својим чувеним коњем Бајардом, или, пак, потпуно лишено смисла већ устаљено, од *Морџаниџеа*, Бојардовог *Заљубљеног Орланда* и оног Ариостовог *Бесног*, понављање у истом стиху имена синова Нама, Карловог старог саветника (Авин, Авољо, Отон и Белинђери), онда се чак и атрибут Радов најпре пародијски поставља према Орланду чијем се *furor*-у класичне инспирације, а традицијом устројеног повода – несрећна, неузвраћена љубав – одговара „безразложним и краткотрајним испадима беса“, како је још у Бокачовом *Корбачу* реч „stizza“ употребљена, свакако нижег регистра од речи „furioso“ јасног латинског порекла. И, коначно, само захваљујући том свету, где се, поред тих већ уморних паладина који нису више у стању да одговоре на очекивања публике која се заситила чак и уживања у познатом, хиперболичан језичко-наративни дискурс дочарава и ликовима дивова (в. Ankli 1993), у Лиомпардија пародијски преузетим и из традиције *каниџара*, али и оне званичне (див Катабриго се покрштава захваљујући Орланду као у Пулчијевом *Морџаниџеу* и након сна идентичног диву по којему дело и носи име; док Малфата, након што га је Бојардо „убио“ као неверника у свом епу,¹⁶ враћа у живот како би га поново покрстио већ у тој улози комични Орландо), Радо, опет трагом званичног модела још од витешког епа *Entrée d'Espagne* и успостављаља структуре лутања по Истоку (в. Limentani 1992), може да се, након „витешког шегртовања“ и добијања витешког статуса на двору Карла Великог и сам отисне пут медитеранског Истока и докаже своју „витешку вредност“.

Чини се, дакле, да речима самог аутора/наратора ваља веровати и да његове изјаве о ишчитавању „Петрарке Тосканаца“ и „Дантеа Фирентинца“ (I, 5, 5–6), као и проучавању Вергилија (I, 6, 6) јесу поигравање, али поигравање са свешћу шта тај означени, као и онај витешки алузивно уведен језичко-стилски, те, стога, и књижевни канон значи. А чини се, такође, да и ми данас тек с таквом истом свешћу можемо покушати да изнађемо нека објашњења за, на пример, једну од најзабавнијих епизода где се Радо, у сукобу с крчмаром, негде у Угарској (3. певање) понаша и као Морганте, из антологијске епизоде с Маргутеом и њиховом сукобу с крчмаром (*Il Morgante maggiore*, XVIII, 143–179),

¹⁶ Поменимо само да је врло занимљиво да Лиомпарди употребљава облик имена дива, Малфато (Malfatto) како га ишчитавамо у преради Бојардовог епа Франческа Бернија, фирентинског песника, која је, како би се занимљиво и публици забавно дело војводе из Скандијана понудило у прихватљивом језичком руху сасвим извесно завршена 1531. године (јер Берни тражи дозволу за штампање), али је први пут објављена посхумно, 1542. (*Orlando innamorato composto già dal signor Matteo Maria Boiardo di Scandiano e rifatto tutto di nuovo da m. Francesco Berni*, Stampato in Milano nelle case di Andrea Calvo).

али и врло слично Марку Краљевићу у верзији забележеној још у рукопису из Ерлангена. И, коначно, само се тако може разумети клима кризе тридесетих и четрдесетих година XVI века у којој се системи комуникације мешају и претапају, али још увек у оквирима одређене културе која на тим системима и њиховим жанровима и почива (в. Chiesa 1991: 36–37), а на чије се протагонисте још увек није обрушио негативан суд разних језичких и књижевних чистунаца, попут једног Варкија (Varchi 1988: 488n), који су одбацили, и нама то одбацивање у аманет оставили, све оне феномене који су надилазили успостављене границе и разграничења, била она језичке, књижевне, политичке или националне природе.

ЛИТЕРАТУРА

- Ancillotto, Paola, 1986. *Un buffone a Venezia nella prima metà del Cinquecento*, in *Quaderni di Teatro*, VIII/31: 85–122.
- Ankli, Ruedi, 1993. *Morgante iperbolico. L'iperbole nel "Morgante" di Luigi Pulci*, Leo S. Olschki, Firenze.
- Bigi, Emilio, 2012. *Orlando furioso*, Ludovico Ariosto, a c. di Cristina Zampese, BUR Rizzoli, Milano.
- Burkhardt, Jacob, 1997. *Kultura renesanse u Italiji* (s njemačkog preveo Milan Prelog), Prosvjeta, Zagreb.
- Varchi, Benedetto, 1988. *Della poetica in generale*, in *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, a c. di Mario Pozzi, UTET, Torino.
- Веселовский, Н. Александр, *Хорватския пѣсни о Радославѣ Павловичѣ и италианская поэма о гнѣвном Радо*, ЖМНП, 1879, 89-III, 89-111
- Villoresi, Marco, 2005. *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Salerno Editrice, Roma.
- Degl'Innocenti, Luca, 2011. *Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, in *Paragone, rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi*, LXII, 93–94–95: 141–156.
- Zorić, Mate, 1999. *L'anima popolare e il mondo degli schiavoni nell'opera poetica di un buffone veneziano*, in *Dalle due sponde. Contributi sulle relazioni letterarie italo-croate*, a c. Di R. Tolomeo, il Calamo, Roma: 19–62.
- Cabani, M. Cristina, 1988. *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Maria Paccini Fazzi Editore, Lucca.
- Chiesa, Mario, 1991. *Introduzione*, in Teofilo Folengo, *Orlandino*, Editrice Antenore, Padova: 7–71.
- Cortelazzo, Manlio, 1972. *Il linguaggio schiavonesco nel Cinquecento veneziano*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXX: 125–160.

- Limentani, Alberto, 1992. *L'epica in „lengue de France“: l'“Entrée d'Espagne“ e Niccolò da Verona*, in *L'“Entrée d'Espagne“ e i signori d'Italia*, a c. di Marco Infurna e Francesco Zambon, Editrice Antenore, Padova.
- Melzi, Gaetano, 1838. *Bibliografia dei poemi e dei romanzi cavallereschi italiani*, Paolo Antonio Tosi, Milano.
- Padoan, Giorgio, 1982. *La commedia rinascimentale veneta (1433–1565)*, Neri Pozza Editore, Vicenza.
- Perrotta, Annalisa, 2007. *Alleanze necessarie: cristiani, saraceni e persiani nell'Altobello*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*. Atti del convegno internazionale di Zurigo (23–25 giugno 2005), a c. di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Leo S Olschki, Firenze: 127–144.
- Rossi, Vittorio (a c. di), 1929. *Novelle dell'altro mondo. Poemetto buffonesco del 1513*, Nicola Zanichelli, Bologna.
- Стипчевић, Светлана, 2000. „Босански војвода Радослав Павловић *alias* ‘Rado Stizoso’”. Даница, српски народни илустровану календар за годину 2001, 8 (2000): 188–202.
- Stipčević, Svetlana, 2004. „Duca bosniaco e buffone veneziano“. *Ricerche slavistiche*. 2 (47) 2004: 29–48.
- Folena, Gianfranco, 1991. *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino: 119–146.

Snežana Milinković

ALCUNE CHIOSE SUL POEMA „BUFFONESCO“ *LIBERO DEL RADO*
STIZUXO DI ZUAN POLO LIOMPARDI

R i a s s u n t o

Nel presente contributo l'autrice tenta di superare una specie di *impasse* critica creatasi intorno all'opera del buffone veneziano, Zuan Polo Liompardi, *Libero del Rado Stizuxo*, basandosi sull'analisi della parte proemiale del poema e sull'interpretazione degli intenti dello stesso autore che tenta, secondo lei, di comunicare e di richiamarsi, in maniera stratificata, al sistema letterario della prima metà del Cinquecento.